

## Misogynie dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Körömi Gabriella

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la misogynie, devenue l'expression du malaise ambiant, envahit petit à petit la littérature française.

Dans cette époque incertaine, pessimiste, dans cette atmosphère de fin du siècle-fin du monde l'amour ne signifie plus un refuge, l'homme n'y trouve qu'un nouveau déséquilibre, une nouvelle menace angoissante. Comme Dottin-Orsini l'a formulé, la femme incarne à cette époque-là « *le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'Espèce.* »<sup>1</sup>

Malgré la divergence des voies individuelles des auteurs l'on peut trouver un trait caractéristique commun dans les œuvres contemporaines, notamment l'inquiétude devant l'amour et la femme. La conception misogyne, selon laquelle la femme est naturellement vouée au mal et à la cruauté, s'accorde bien avec la célébration de la femme, présente dans l'œuvre de certains auteurs. Il arrive que le même auteur hésite entre les deux positions.

Un grand nombre de romanciers, de Flaubert à Mirbeau, sont marqués par un complexe de la femme. Cette misogynie quasi omniprésente doit beaucoup aux théories scientifiques et philosophiques de l'époque. A titre d'exemple on peut citer Spencer, la sélection sexuelle de Darwin, les études sur les hystériques (exclusivement femmes) de Charcot. Mais le penseur qui marque de son empreinte le climat intellectuel contemporain en France, c'est Schopenhauer, le grand prophète du pessimisme et des désillusions. Selon sa conception ouvertement misogyne, la femme n'a été créée que pour la propagation de l'espèce. Pour qu'elle y réussisse, la nature l'a dotée d'une beauté éphémère, représentant un piège pour l'homme. Et pourtant elle n'est pas le beau sexe : elle n'a aucun lien avec la Beauté esthétique. (C'est le seul point où ses adeptes romanciers le contredisent.) Ayant une raison débile, la femme est placée entre l'homme et l'enfant. Sa caractéristique essentielle est la ruse, d'où son besoin de mentir. Ces idées de Schopenhauer sont propagées et illustrées par les romans contemporains.

---

<sup>1</sup> Dottin-Orsini : *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 17.

Mais qu'on ne tombe pas dans l'erreur de croire que les fantasmes misogynes désignent un phénomène exclusivement fin de siècle. L'infériorité du deuxième sexe, ainsi que l'image de la femme fatale dont l'homme a été, est et sera toujours la victime, se manifeste déjà dans la mythologie judéo-chrétienne. Ce qui est nouveau, c'est le pessimisme amer qui s'allie au mépris atavique de la femme.

L'objectif de cette communication est de présenter les motifs misogynes les plus frappants et d'en dégager les traits caractéristiques communs. Elle montrera la femme telle qu'elle est vue par l'homme de l'époque et les solutions que celui-ci trouve pour éviter les pièges tendus par elle. Dans cette brève intervention je dois me borner à étudier les œuvres littéraires proprement dites. L'analyse de la correspondance et du journal de certains auteurs, qui permettrait une approche psychanalytique, ainsi que la référence aux arts plastiques, quoique significatives du point de vue du sujet, n'entrent pas dans les cadres de cet exposé. Vu la quantité considérable d'œuvres au centre desquelles on trouve la femme fatale, la sélection des ouvrages cités a été difficile et nécessairement arbitraire. Il paraît sans doute paradoxal de rapprocher naturalistes (Céard, Hennique, Zola) et subtils (les Goncourt), décadents névrosés (Huysmans, Lorrain) et indépendants (Flaubert, Maupassant), mais les parallélismes qui se dessinent entre leurs œuvres font mieux ressortir les différents accents.

L'un des traits caractéristiques de la misogynie de l'époque c'est que la femme apparaît exclusivement comme l'objet d'une œuvre d'art. Comme sujet-créditeur elle n'existe pas aux yeux des gens de lettres. La seule exception qu'ils ne peuvent pas ignorer, notamment Georges Sand, ne reçoit qu'un éloge ironiquement bienveillant. Maupassant, par exemple, rend hommage à Georges Sand, à la femme exceptionnellement intelligente, supérieure à beaucoup d'hommes. Mais cela ne l'empêche pas d'affirmer, d'après Spencer, que « [...] *la femme artiste est un monstre dans la nature* [...] »<sup>2</sup> Il explique la raison de sa négation absolue : « *Ce qu'on pourrait, en général, reprocher à tous ces écrivains en robe, c'est l'absence de cette chose subtile, indéfinissable qu'on appelle l'art. [...] La femme, en général, quel que soit son génie, ne connaît point, ne produit point, et ne comprend guère cette chose vague et toute-puissante.* »<sup>3</sup>

La position que les hommes de lettres occupent est équivoque : que la femme écrive pour son propre plaisir, mais elle ne doit pas oublier que les chefs-d'œuvre ne naissent que par des hommes. On peut tirer la conclusion

---

<sup>2</sup> Maupassant : La femme de lettres in *Chroniques*, t. II, p. 430.

<sup>3</sup> Maupassant : Les femmes de lettres in *Chroniques*, t. II, p. 191.

que la femme reste l'essentiel objet représenté dans la littérature, mais nullement le sujet représentant.

Dans la deuxième moitié du siècle on assiste à une étrange métamorphose. La femme angélique, célébrée par la génération romantique, se transforme en la goule perverse des années 1880-90. La voie est ouverte par Baudelaire qui oppose la femme angélique à la femme diabolique. Chez lui elles représentent encore les deux faces de l'éternel féminin, issu de la tradition chrétienne. Lentement c'est la femme-Satan qui l'emporte. Parallèlement à cette évolution un autre changement se produit imperceptiblement, d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre. Le sens de la notion « femme fatale » se modifie. Désormais on désigne par là non seulement la femme irrésistible, mais on commence à l'identifier à la femme expérimentée, à la jeune fille, à la dépravée, à la méchante, à la trop belle, à la juive, à la perverse etc. Vers la fin du siècle, la femme fatale égale la femme tout court.

Cette idée est due à la sélection naturelle de Darwin, selon laquelle le mâle assure la variété, tandis que la femelle offre l'espèce. Il en découle que l'homme est nécessairement original, tandis que la femme reste typique. Cette théorie est illustrée par de nombreux romans qui suggèrent que malgré l'extrême variété des types de femmes, la Femme est toujours la même. Dans *La Tentation de Saint Antoine* Flaubert fait dire à la reine Saba : « Toutes celles que tu as rencontrées [...], toutes les formes entrevues, toutes les imaginations de ton désir, demande-les ! Je ne suis pas une femme, je suis un monde. Mes vêtements n'ont qu'à tomber, et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères ! »<sup>4</sup> La femme artificielle, créée par Edison dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, incarne toutes les femmes possibles et devient par là le symbole de la femme parfaite.

Regardons maintenant de plus près comment est la fameuse femme fatale, définie par Dottin-Orsini de la façon suivante :

« La fatalité la mène, elle apparaît comme l'instrument de forces qui la dépassent, et à qui elle ne fait que prêter, un temps, son corps : conception mythologique qui permet, au même moment, d'affirmer sa stupidité de pure matière, de marionnette insensible et manipulée. Le discours masculin joue ainsi sur les deux tableaux de célébration et de l'anathème. [...] il faut qu'elle meure pour que survive celui qu'elle met en péril. »<sup>5</sup>

Le seul point sur lequel les auteurs s'accordent, c'est que la femme fatale doit être nécessairement belle. En examinant les figures féminines des romans contemporains, il nous saute aux yeux que la fascination

<sup>4</sup> Flaubert : *La Tentation de Saint Antoine*, p. 51.

<sup>5</sup> Dottin-Orsini : *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 18.

qu'elles éveillent ne réside pas dans les traits extérieurs. L'ensorcellement féminin reste inexplicable, énigmatique, venant l'on ne sait pas d'où. Le mystère de la Femme se fond souvent dans la symbolique du sphinx. Avec cette image mythologique de la sphinge on se trouve, tout comme Œdipe, devant l'énigme de l'homme. « *Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris* »<sup>6</sup> — dit la Beauté de Baudelaire. L'héroïne de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly *A un dîner d'athées* est « *un sphinx qui dévorait le plaisir silencieusement* ». <sup>7</sup> Villiers de l'Isle-Adam fait l'aveu suivant : « *J'admirais cette femme aux paupières baissées, Sphinx cruel, mauvais rêve, ancien désespoir.* »<sup>8</sup> Maupassant insiste volontiers sur le « *sourire de sphinx* »<sup>9</sup> qu'ont parfois les femmes. Ce visage de sphinx de la femme est tel qu'on le conçoit vers 1880—90 : il reflète une beauté dangereuse et mystérieuse à la fois.

La femme apparaît souvent comme un être sursexué, voué à l'amour physique et uniquement à cela. Comme par exemple Germinie des frères Goncourt : « *Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe [...]. A côté d'elle, on se sentait près d'une de ces créatures tremblantes et inquiétantes, brûlantes du mal d'aimer [...]* »<sup>10</sup>

Dans ce roman, considéré comme l'une des premières œuvres décadentes en France, les Goncourt accentuent encore la responsabilité des hommes dans la chute de Germinie. Nana, l'hyperbolisation de la femme fatale, n'est plus la victime déplorable des hommes. Dans les débauches elle ne suit que son penchant, déterminé par une lourde hérédité. C'est elle qui assujettit tous les hommes de sa « meute ». Le pouvoir épouvantable de son sexe la détermine dès le premier moment où elle apparaît sur la scène : « *Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était répandu toujours davantage, emplissant la salle.* »<sup>11</sup> Tous les misogynes de l'époque expliquent la prostitution par le penchant inné, par la nature de Messaline des femmes. Tous, à l'exception de Maupassant qui préfère les filles aux femmes dites honnêtes, car celles-là font trafic de leurs corps, mais jamais de leurs sentiments.

Les périls auxquels la femme expose l'homme désignent l'un des thèmes récurrents de la littérature contemporaine. La femme peut menacer

<sup>6</sup> Baudelaire : *La Beauté*, p. 15.

<sup>7</sup> D'Aurevilly : *A un dîner d'athées*, p. 267.

<sup>8</sup> Villiers : *Conte d'amour*, p. 248.

<sup>9</sup> Maupassant : *Rose*, t. I, p. 1172 et *La Parure*, t. I, p. 1199.

<sup>10</sup> Edmond et Jules de Goncourt : *Germinie Lacerteux*, p. 97.

<sup>11</sup> Zola : *Nana*, p. 1119.

l'honneur, l'intelligence, la santé, la virilité, voire la vie de l'homme. Premièrement, c'est par ses paroles qu'elle trompe, le mensonge étant sa qualité primordiale, innée. Elle ment pour assoupir les soupçons de son mari, pour sauver les apparences, pour s'assurer un alibi, pour chasser l'ennui, pour mentir, tout court : « *Peut-être ces sortes d'organisations aiment-elles le mensonge pour le mensonge, comme on aime l'art pour l'art, comme les Polonais aiment les batailles.* »<sup>12</sup> — constate le narrateur de la nouvelle *Le dessous de cartes* de D'Aureville. L'homme n'est jamais à l'abri du mensonge féminin, car elle est capable de mentir même devant le Tout-Puissant. « *Je n'avais qu'un moyen de vous chasser de mon lit. J'ai menti devant Dieu, et j'ai menti, la main levée sur la tête de mes enfants, car je ne vous ai jamais trompé.* »<sup>13</sup> -avoue Gabrielle de Mascaret de Maupassant six ans après le mensonge commis. Le mari pétrifié éprouve une douleur sans bornes. Il est visé dans sa paternité, il n'est plus capable d'aimer ses enfants dont l'un est le supposé bâtard. Comment croire une femme après cela — se demande-t-il.

Gabrielle n'a pas commis l'adultère ce qui paraît plus que surprenant sous l'angle de la littérature contemporaine. Les romans, ainsi que les nouvelles, sont inondés de femmes infidèles qui bafouent leurs amants aussi bien que leurs maris. Il serait impossible de dresser une liste tout approximative qu'elle soit des héroïnes infidèles. D'une façon arbitraire, je ne cite que la production de Maupassant et celle de l'Isle-Adam, puisque ces deux auteurs semblent être obsédés par le motif de l'infidélité féminine. Certes, le genre de la nouvelle, beaucoup plus que le roman, leur permet d'épuiser toutes les possibilités inhérentes à ce sujet. Dans les *Contes cruels*, l'Isle-Adam met en scène des infidèles de toute sorte. Antonie, comme elle l'avoue à ses amis, n'a jamais été fidèle qu'à elle-même. Maryelle tente de réconcilier vénalité et fidélité. Elle se vend pour gagner de l'argent, mais elle se déclare être fidèle à son amant, du moins « en pensée et en sensations ». L'Isle-Adam, peintre désabusé des femmes cruelles, fait allusion à la portée générale de ce cas individuel : « *Mon cher, continuait-elle avec un de ces étranges regards féminins ou des esprits seuls peuvent lire, si l'on savait jusqu'à quel point mon histoire, en ceci du moins, devient celle de toutes les femmes !* »<sup>14</sup> L'expression est mise en valeur par les italiques ayant pour but d'enclencher une série d'associations, des résonances universelles chez les lecteurs.

L'infidélité féminine est l'un des thèmes constants de la production de Maupassant également. Il réussit à étaler mille variations sur le même sujet.

<sup>12</sup> D'Aureville : *Le dessous de cartes*, p. 250.

<sup>13</sup> Maupassant : *L'Inutile beauté*, t. II, p. 1222.

<sup>14</sup> Villiers : *Maryelle*, p. 238.

Il dépeint une baronne ayant commis l'adultère uniquement parce qu'elle a imité la prostituée d'en face. Une autre femme bafoue son mari pour la seule raison qu'elle le trouve ridicule dans sa peur de devenir cocu. Maupassant fait passer devant nos yeux des femmes qui trompent leurs maris dans le lit conjugal, des femmes qui séduisent le meilleur ami de leurs époux, des femmes frigides qui espèrent connaître le plaisir dans la liaison illégitime etc. Le sujet de la femme inconstante passe pour l'un des traits qui situe l'auteur dans l'air du temps. Sans pouvoir, ni vouloir échapper à l'influence de l'atmosphère misogyne de son époque, Maupassant obéit également à la logique de sa propre conception pessimiste de la femme. Paradoxalement c'est justement ce motif, quasi obligatoirement présent dans les œuvres de l'époque, qui nous fait révéler dans quelle mesure Maupassant se distingue des misogynes par excellence, comme D'Aureville, Mirbeau ou Lorrain. Que dire de sa misogynie quand il raconte avec tant de pitié des destins de femmes, même ceux des femmes infidèles ?

L'infidélité blesse les maris/les amants dans leurs sentiments, dans leur honneur, aussi bien que dans leur vanité. Mais les femmes peuvent mettre au péril la virilité des hommes également. Parmi les motifs préférés des auteurs en question l'on peut découvrir celui de la femme castratrice. Nous n'avons qu'à relire *Hérodias* de Flaubert pour comprendre que la castration ne constitue pas une hantise inventée par les misogynes énervés de la Belle Epoque. Flaubert recourt à la mythologie pour nous faire comprendre l'influence néfaste de la femme fatale. Il compare Hérodias à Cybèle, déesse de la Terre, qui a contraint son amant, Atys, à la chasteté. Celui-ci, ayant violé ce vœu, dut se castrer. C'est à ce mythe que fait écho la stérilité d'Antipas, interprétée par Jean Baptiste comme punition d'avoir commis l'inceste en épousant Hérodias, sa belle sœur, de plus au vivant du mari. Antipas est donc frappé dans son inceste, tout comme Atys. Sa stérilité est le pendant de la castration du mythe grecque.

Le fantasme de castration est exprimé dans plusieurs textes de l'Isle-Adam également. Il sous-tend, par exemple le conte *Le convive des dernières fêtes* ou rien n'est exprimé directement, mais tout est suggéré par des paroles à double sens.

Dans la nouvelle *L'Inconnue* de Maupassant c'est l'imagination surchauffée du personnage masculin qui pourrait expliquer son impuissance inattendue. L'inconnue, hypersexualisée aux yeux du baron et par sa race (elle est juive), et par sa moustache (ce trait de la virilité chez la femme est le signe d'une puissance sexuelle hors de commun), paraît aux yeux de l'homme fasciné comme un être presque surnaturel, une magicienne venue des *Mille et une nuits*. L'impuissance est sa punition d'avoir osé regarder ce corps diabolique, fascinant.

Suivant la logique misogyne, il arrive que la femme ne se contente pas de châtrer l'homme, elle décide de l'anéantir. La femme qui tue est l'un des pivots de la conception misogyne, et devient par là figure emblématique de cette littérature. Susannah Jackson de l'Isle-Adam est prête à s'ensevelir à la campagne avec un « *bel enfant, qu'elle s'y distraira, languissamment, à tuer à son aise.* »<sup>15</sup> Nana de Zola devient le type parfait de la femme qui tue, avec son « *sourire aigu de mangeuse d'hommes* ». <sup>16</sup> Célestine dans *Le journal d'une femme de chambre* de Mirbeau satisfait son appétit sexuel insatiable aux dépens de son amant Georges, gravement malade d'ailleurs, en le précipitant dans la mort inévitable : « *Et, le désir réveillé en moi, ce fut un supplice atroce dans la plus atroce des voluptés d'entendre les soupirs et les petits cris de Georges, d'entendre le bruit de ses os qui, sous moi, cliquetaient comme les ossements d'un squelette* ». <sup>17</sup>

C'est de cette façon qu'est franchi le pas séparant la femme qui tue de la femme qui tue pour rechercher de la volupté. La puissance de l'instinct sexuel qui peut conduire la femme aux pires déchéances, et jusqu'au meurtre, réveille en elle le plaisir par les perversions ou par la mort. Le sommet de cette littérature est *Le jardin des supplices* de Mirbeau où Clara identifie la volupté avec la mort, considérées comme les deux représentations de la même exaltation physiologique. Clara incarne toutes les obsessions des misogynes : femme cruelle, lubrique qui s'adonne avec frénésie aux diverses perversions et qui entraîne l'homme dans la boue. Elle est présentée comme la reine des charognes.

Le parallélisme entre la femme et la charogne, issu du célèbre poème de Baudelaire, devient vite un lieu commun littéraire. Il est fondé sur le fait que la femme, charogne elle-même, moralement pourrie, n'est jamais dégoûtée par l'immondice. La différence entre l'absence de la répugnance et la jouissance que l'on y trouve disparaît peu à peu : la femme cherche la saleté pour s'y plaire, comme Nana de Zola, Clara de Mirbeau ou Sapho de Daudet. Désormais, la figure de la prostituée, belle dehors, pourrie dedans, incarne la pourriture soit réelle, soit morale.

Chez certains auteurs la femme-charogne devient l'allégorie de la syphilis. Cette maladie devient le fléau de la société contemporaine dont fait témoignage le cauchemar de des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans, notamment le cheval au galop, symbole de la syphilis triomphante. Image symbolique par excellence : la génération romantique est ravagée par le mal du siècle, celle des années 1870–90 l'est par la maladie du siècle. Selon

<sup>15</sup> Villiers : *Le convive des dernières fêtes*, p. 100.

<sup>16</sup> Zola : *Nana*, p. 1118.

<sup>17</sup> Mirbeau : *Le journal d'une femme de chambre*, p. 189.

l'heureuse formule de Pierre Albouy la Trinité de la décadence est composée de la Luxure, de l'Hystérie et de la Grande Vérole.<sup>18</sup>

C'est cette maladie également qui est mise en valeur par Zola dans la fameuse description du cadavre de Nana, devenue une « *bouillie informe* » pleine de pustules semblant « *une moisissure de la terre.* » Nana, la mouche d'or qui contamine toute une société, la femme fatale-charogne qui corrompt tout ce qu'elle touche, devient l'allégorie de la syphilis : « *Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.* »<sup>19</sup> Ce corps pourri, cette charogne féminine se présente comme l'image emblématique de l'époque décadente.

Cette scène fait écho à la description de la duchesse d'Arcos dans la nouvelle intitulée *La Vengeance d'une femme* de D'Aurevilly. La duchesse, pour venger son mari du meurtre de l'homme qu'elle a aimé, devient fille publique pour avilir son époux, pour déshonorer le nom de celui-ci. Dans ce jeu horrible elle attrape la petite vérole, et par là, la vengeance est encore plus douce à son cœur.

Maupassant, dans la nouvelle *Le lit 29*, utilise le même motif de la prostituée contaminée qui ne cesse de propager la maladie. Dans cette nouvelle la fille donne la mort par amour pour la Patrie, elle pourrit les officiers d'une garnison prussienne.

Après avoir énuméré les dangers auxquels le contact de la femme expose les hommes, il faudrait examiner comment ils essaient d'y échapper. La première solution qui s'impose c'est de vivre seul. L'ermitage luxueux de des Esseintes devient l'emblème de la génération névrosée des décadents. Sa tentative, pareillement à celle des fameux célibataires des nouvelles de Maupassant (par exemple *La Chevelure*, *L'Apparition*, *Le Horla*, *Qui sait ?*), échoue. La solitude débouche souvent sur la folie, surtout si le vide, causé par l'absence de la femme, est rempli par un fétiche quelconque. Des Esseintes collectionne des livres précieux et, quelle surprise, des représentations de Salomé, femme fatale du siècle par excellence, peintes par Gustave Moreau. Chez Maupassant on trouve plusieurs objets qui remplissent auprès de l'homme la fonction de la femme aimée : les bibelots dans *Qui sait ?*, un portrait de femme dans les nouvelles *A vendre* et *Un portrait*, la chevelure de femme dans la nouvelle du même titre, ou les orchidées dans *Un cas de divorce*. Maupassant, conformément à sa vision du monde pessimiste, fait toujours du fétiche une passion funeste qui mène l'homme à la folie.

<sup>18</sup> Albouy : *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 80.

<sup>19</sup> Zola : *Nana*, p. 1485.



Si cette voie aboutit inévitablement à l'échec, l'homme se crée un idéal dont l'attrait réside justement dans le fait qu'il est inaccessible, qu'il reste un rêve irréalisable. « *On n'aime bien que les femmes qu'on n'a pas eues* »<sup>20</sup> — dit Octave dans *Pot-Bouille* de Zola. Maupassant semble être torturé par l'image de la femme rêvée que l'homme ne possédera jamais. Il la nomme « *le grand mensonge du Rêve* ». <sup>21</sup> Cette adoration d'une femme imaginée, idéalisée est la conséquence du total mépris de la femme réelle.

Si toutes ces tentatives échouent, il ne reste que deux possibilités : la tuer ou se tuer. Les héros des romans contemporains choisissent le plus souvent cette dernière solution. Comme par exemple le petit Georges dans *Nana* de Zola, ou plusieurs personnages de l'Isle-Adam et de Maupassant. De cette façon le cercle vicieux, enclenché par l'absence de la femme, se referme sur l'homme.

En guise de conclusion, on peut constater que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la femme passe pour le principal objet représenté de la littérature. Impassible chez les symbolistes, vulgaire chez les naturalistes, perverse chez les décadents, elle est toujours la Femme fatale. L'identité masculine, se sentant menacée par ce monstre, s'exprime dans de nombreux romans. Par la représentation de ce sujet d'actualité les auteurs cherchent à offrir à leur public masculin le sentiment d'identification. « Prenez garde ! » — c'est le message de ces romans d'éducation modernes.

### Bibliographie

ALBOUY, Pierre : *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

BAUDELAIRE, Charles : *La Beauté* in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

D'AUREVILLY, Barbey : *A un dîner d'athées, Le dessous de cartes* in *Les diaboliques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

DOTTIN-ORSINI, Mireille : *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset Fasquelle, 1993.

FLAUBERT, Gustave : *La Tentation de Saint Antoine* in *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, t. 1.

GONCOURT, Edmond de-Jules de : *Germinie Lacerteux*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

MAUPASSANT, Guy de : *Rose, La Parure, L'Inutile beauté, Solitude* in Maupassant : *Contes et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, t. I-II.

---

<sup>20</sup> Zola : *Pot-Bouille*, p. 408.

<sup>21</sup> Maupassant : *Solitude*, p. 1258.

MAUPASSANT, Guy de : *La femme de lettres, Les femmes de lettres* in *Chroniques*, Coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, éd. Hubert Juin, t. II.

MIRBEAU, Octave : *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Gallimard, 1984.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste : *Conte d'amour, Maryelle, Le convive des dernières fêtes* in *Contes cruels*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1983.

ZOLA, Emile : *Nana*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, t. II.

ZOLA, Emile : *Pot-Bouille*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1957.